

# (Re) presentando Cuba:

## *Pájaros de la playa* (re)visita La Habana

Anastasia Valecce  
Emory University

*“Un teatro [que] no está escrito;  
[que] tienes que escribirlo con el cuerpo del actor (...).”*

Nelda Castillo

### Resumen

Con una perspectiva particular sobre el teatro cubano contemporáneo, los cuerpos de los actores se exploran constantemente en un escenario que encarna la multiplicidad del performance ofrecido por los espacios urbanos, y que se explican en las calles, las plazas o en la ciudad misma. La (re) invención de estas geografías, no solo lleva implícita una reflexión dentro de la isla, sino que representa un diálogo y una recuperación de la isla *otra*, donde la negociación de la identidad se hace necesaria. En este contexto, se resaltará la importancia que ha tenido la recuperación de algunos escritores cubanos exiliados, en el trabajo de la directora cubana Nelda Castillo. Con un enfoque especial, se abordará su obra *Pájaros de la playa*, basada en la novela homónima del escritor cubano Severo Sarduy. Nelda Castillo sintetiza la reintroducción de estos escritores en el contexto de una memoria ge-

### Abstract

Employing a particular perspective of Cuban contemporary theater, actors' bodies are constantly explored, using a stage that embodies the multiplicity of performance in urban spaces, which may be explained by means of streets, plazas or even the city as such. (Re) inventing these geographies implies not only to reflect in the island, but also represents a dialogue and a recovery of the *other* island, where negotiating identity becomes a must. In this context, the importance of bringing back exiled Cuban writers will be pointed out in Director Nelda Castillo's work. Special attention will be given to her play *Pájaros de la playa*, based on the homonym novel by Cuban writer Severo Sarduy. Nelda Castillo synthesizes the reintroduction of these writers in the context of memory a memory grown apart from national culture. She attains to reconstruct a piece of forbidden history that has been hidden,

Recibido en noviembre de 2009; aprobado en diciembre de 2009.

neral, que se ha separado de la cultura nacional. El resultado, es la reconstrucción de una parte de la historia prohibida y escondida por la historia oficial, al presentar una nueva perspectiva sobre el presente y el futuro, mediante la expresión del cuerpo marginal.

**Palabras clave:** representación, cuerpo, enfermedad, marginalidad, memoria.

presenting a new perspective about the present and the future using as means the expression of marginal body.

**Key words:** representation, body, disease, marginality, memory.

El teatro constantemente representa una vía para crear zonas de contacto con la memoria de un pueblo, de una región o de un país. La exploración de los cuerpos en escena, intenta diseñar las vías que puedan acercar al actor y al espectador a una comprensión de la multiplicidad de los performances que se ofrecen tanto en el escenario como en el espacio social que comparten: las calles, las plazas, la ciudad entera. En el caso del teatro producido actualmente en Cuba, la (re)invención de estas geografías, no solo obliga a una reflexión acerca de los confines de la isla, sino que representa un diálogo y una recuperación de la isla *otra*, esa que está más allá del océano, donde la negociación de la identidad se vuelve necesaria. Como Mary Douglas (2005) lo define, esta “dualidad” nacional, estos “two bodies”, empiezan un diálogo donde la diáspora significa movimiento físico, en un espacio muy reducido<sup>1</sup>.

En este contexto, se considera la importancia de la recuperación de los escritores cubanos exiliados, en el trabajo de la directora cubana Nelda Castillo. Con un enfoque particular, analizaremos su obra teatral *Pájaros de la playa*, basada en la novela homónima del escritor cubano Severo Sarduy.

<sup>1</sup> Mary Douglas (2005) en su artículo “The Two Bodies”, explica que cada sujeto tiene dos cuerpos: el que define al cuerpo “físico”, y el que define al cuerpo “social”. El cuerpo social es el cuerpo otro, que adquiere diferentes significados según la posición que ocupe en la sociedad. Considerando la isla de Cuba como un cuerpo único y homogéneo, como lo describe Magali Muguercia en su artículo “The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties”, en este trabajo propongo la definición de Mary Douglas, como descripción de la dualidad cubana entre los de “adentro” y los de “afuera”, donde el cuerpo físico es la isla, y el cuerpo social es la multiplicidad de significados que representa estar fuera o dentro de la isla.

A través del cuerpo en el escenario, la música y el movimiento, Nelda Castillo sintetiza la reintroducción de estos escritores<sup>2</sup>, en el contexto de una memoria que se ha separado de la cultura nacional. El resultado, es la reconstrucción de una parte de la historia prohibida por la historia oficial, presentando una nueva perspectiva sobre el presente y el futuro, mediante la expresión de lo que ha sido denominado como cuerpo marginal. Este cuerpo representa el medio para proyectar lo contemporáneo en el diálogo con la Cuba del “norte”, con la isla desplazada y reinventada.

Del 1965 al 1970, la producción teatral en Cuba ha creado nuevas formas expresivas, donde se ha utilizado el escenario como un reflejo directo de las luchas ideológicas y artísticas, que estaban tomando lugar en el país. El teatro experimental fue la manifestación artística en la que se mostró la situación cubana, y en la que se estrenaron nuevas técnicas que dieron vida al teatro del absurdo, al teatro de la crueldad, a improvisaciones y a obras sin texto durante la escena. Sin embargo, desde finales de los 60's, muchos actores, directores y guionistas, fueron víctimas de las “campanas de limpieza” del gobierno revolucionario. Muchos trabajos y autores, fueron prohibidos o insertados en una lista prohibida, por ser considerados nocivos para el régimen, o totalmente antirrevolucionarios.

En cambio, en los años ochenta una nueva conciencia y autocrítica parece estar en contra del poder del Estado. Durante esta época, por ejemplo, un grupo de intelectuales que encontrarían su voz en revistas como *Tablas*, fundaron el Instituto Superior de Arte. Las obras teatrales seguían enfocándose en la situación cubana, y ofrecían al público una fuerte crítica social, que inspiraría a muchos a dejar el país. Bajo estas circunstancias empezó a formarse la generación que dominaría el teatro de los 90's<sup>3</sup>.

La década de los noventa fue un período especial, no solo en lo que concierne al teatro, sino por la gran crisis económica de este tiempo. Como escribió Magali Muguercia, en su artículo “The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties”, el teatro de los 90's se convirtió en un pretexto para representar el cuerpo como una metáfora de la nación, una protesta

<sup>2</sup> Aunque el título de la obra sea un homónimo de la novela de Severo Sarduy, el guión de la obra teatral es una concentración y una tentativa de recuperación, al igual que las obras de otros escritores cubanos exiliados, como Reinaldo Arenas, de los cuales se hablará más tarde.

<sup>3</sup> La información sobre las evoluciones del teatro cubano desde los finales de los 60's hasta los 90's, se ha tomado de los textos de Virgilio Piñera, Ignacio Sarachaga, Magali Muguercia y de la *Encyclopedia of Latin American Theatre*.

simbólica que reflexiona y reacciona ante la situación contemporánea. La representación de los cuerpos en la mayoría de estos performances, muestran cuerpos desnudos y pálidos, emblemas de desesperación y de enfermedad, para encontrar, como lo dice Muguercia (2002): “Multiple-strategies of resistance [...] The Cuban of the nineties was always going away. His or her soul remains divided in or outside Cuba” (181-183).

La obra de Nelda Castillo mira los cuerpos de los se quedaron en la isla y de los que se fueron; uniendo el cuerpo de los textos exiliados con el cuerpo de los actores, crea un contacto entre el interior y el exterior de la isla. Como se pregunta Jorge Dubatti (2008): “¿qué pasa con las naciones que se desconfiguran y reconfiguran? ¿qué respuesta dar a los fenómenos del exilio, los traslados y tránsitos [...]?” (p. 8).

Nelda Castillo, lidia con esta cuestión de los de afuera, continúa y (re)inventa la reconfiguración de la isla. Los cuerpos de los actores son un espejo que reflejan la memoria histórica, y el deseo de recuperación de la isla; presentan una metáfora de cuerpos periféricos que existen y se desbordan como un texto neobarroco, como la mayoría de los textos tomados en consideración. En el escenario, los cuerpos se envuelven en una expresión de soledad y de enfermedad, representando una dimensión del ser humano y a una parte del cuerpo nacional, creando un espacio invisible que suspende las emociones traídas al escenario, en un juego de interrupciones —entre el cuerpo y lo que expresa verbalmente o no—, parecido a la suspensión entre la página escrita y la palabra de los textos neobarrocos.

Nelda Castillo hizo la siguiente declaración en una entrevista que fue publicada por Lillian Manzor, en la página web de los archivos de Teatro Cubano/Latino de la Universidad de Miami:

[...] everything Sarduy would write needed to pass in its entirety through is body, which is of course a state very close to a trance. With this he initiated a type of convocation, where is body as the vehicle, the conductor of an ancestral memory where the actor reaches a state close to the trance or semi-trance, where she can achieve multiple metamorphoses, disconnecting from his “I” and personality. The agony, the fever, the transgression and the memory carves out several positions/possibilities in each body, multiple mutations that permit the dismantling of the fiction in pursuit of the concrete act in the here and now [...]

El trance que menciona la directora, recuerda las suspensiones neobarrocas entre la palabra escrita y la emoción que Sarduy provoca en sus escritos. Este estado de trance, es el centro del trabajo de Nelda Castillo con sus actores, sobre todo con el uso de las máscaras. En una entrevista a la revista *Tablas*, explicó:

Cuando manipulas la máscara teatral al nivel del trance ocurre lo siguiente: al tapar tú cara se bloquea, se derriba la máscara de la personalidad y te inicias en la aventura hacia ti mismo. La máscara, en el trance, actúa como un sacacorchos, saca ese impulso, aquello que tienes dormido y que realmente eres (Pérez, 2008, p. 34).

El entrenamiento que la directora propone, envuelve el aspecto psico-físico de los actores; el trance hace parte de esto, cuando pueden llegar a tener múltiples metamorfosis que no se limitan al cuerpo social. La agonía, la fiebre, la transgresión y la memoria, dan a cada cuerpo diferentes alternativas, varias mutaciones que permiten un acto concreto en el presente, rechazando la mera representación de la realidad, como un acto de simple simulación.

Castillo, materializa *los* cuerpos en la literatura producida por los exiliados, configurando un binarismo idiosincrático y dinámico, en contraste con la inmovilidad social y con los límites que la sociedad impone en el proceso de recuperación, en un país donde cada trabajo tiene que respetar la lógica revolucionaria. El resultado de esto, es un puente que establece comunicación entre la Cuba de la diáspora y las construcciones locales de la identidad, dentro de la isla. Este puente intenta negociar a la Cuba contemporánea con la memoria nacional, y con la recuperación de los escritores del exilio, presentando dicha negociación como una nueva perspectiva que propone un entendimiento del presente y del futuro del país, a través del teatro.

En consecuencia, los cuerpos de los actores representan un conjunto de la memoria y una re-escritura del presente. Dejan de ser cuerpos limitados en su materialidad física, para transformarse en la totalidad que los rodea; incluyendo a todos los elementos que están presentes en escena. Según Nelda Castillo:

Lo que hemos hecho es teatro. Si alguna vez se analizan por separado el vestuario, la escenografía, la composición visual, por su

fuerte plasticidad en nuestro teatro, estos signos no se trabajan de manera aislada sino como parte del hecho teatral. [...] Me concentro en la indagación sobre las posibilidades del actor. Sobre su autoconocimiento, que es lo que Grotowski llamó vía negativa, porque es una exploración hacia nuestro propio interior. Tú vas quitando todos los bloqueos físicos y mentales; te liberas de los obstáculos para que aflore el impulso, que es la vida. A través del cuerpo se trata de descubrir en el actor sus ancestros, su historia, todo lo que vive en su memoria corporal y a través de esta vía acceder también a la memoria de la nación. Se trata de un camino de autoconocimiento para el conocimiento de lo que nos rodea; de hallarse uno mismo para luego entrar en contacto con la realidad (Pérez, 2008, p. 32-33).

De manera que, cuando se habla del cuerpo de los actores en escena, no solo se quiere definir el cuerpo físico de quien ocupa el espacio escénico, sino también a un conjunto que quiere expresar algo más complejo, donde el cuerpo adquiere amplios significados, crea puentes invisibles y recupera memorias. Las máscaras, el vestuario, el maquillaje, la voz de los actores (que en la descripción de Castillo representan la unión entre espíritu, alma y el cuerpo material), las pelucas, el escenario y el teatro; todo se convierte en un cuerpo único, donde ellos representan el espacio teatral que les permitirá ser y expresar sus más íntimos sentimientos, anhelos y reinventaciones del espacio y del presente. Al respecto, Jorge Dubatti (2008) explica:

8. La acción corporal de la poíesis funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano y que no la pre-existe, surge con ella: la *escena*, que puede ser generada en cualquier lugar del cronotopo cotidiano (no solo en una sala o en un escenario).

9. Esta dimensión de alteridad de la nueva forma instaura la faz desterritorializada del ente poético. La nueva forma informa los materiales provistos desde el trabajo (materia-forma de los entes provenientes de la realidad cotidiana: cuerpo del actor, espacio-tiempo, luces, objetos, vestuarios, etc.) dando como resultado un nuevo ente oximorónico: a la vez territorial y desterritorializado (p. 16)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Dubatti (2008), ofrece en su artículo un análisis detallado del significado de “teatro comparado”. En la sección “Definición lógico-genética”, afirma que el teatro se define como un acontecimiento constituido lógico-genéticamente, y menciona tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poíesis y la expectación. El convivio es la reunión de varios cuerpos en “una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana” (p. 14), es un espacio común

Castillo, presentando el teatro como un cuerpo único que engulle todo lo que le rodea, provoca un sentimiento de desterritorialización y de choque, en un espectador que está acostumbrado al escenario tradicional, y que espera seguir una historia lineal. A través de ese choque, este teatro intenta dejarle un mensaje sobre lo urgente que es recuperar esa parte que pertenece a la isla, sin estar en la isla:

Cuando el espectador se enfrenta por primera vez a un teatro como el nuestro [...] puede recibir el espectáculo por distintas vías. Puede sentirse interpelado o agredido desde el punto de vista emocional, energético, intelectual y disfrutarlo o puede defenderse, porque no está acostumbrado, porque no sabe descifrar, desentrañar, y entonces viene el rechazo (Pérez, 2008, p. 37).

Cualquiera que sea la reacción del público, lo que se busca es una reacción que ponga en crisis los roles sociales, la memoria histórica nacional y las verdades absolutas, en una óptica de revisión y de puesta en discusión. La resistencia que el público pueda mostrar por una obra que trate temáticas sociales, representa lo que Dubatti (2008) define como:

La alteridad del ente poético respecto al mundo cotidiano [que] marca una incisión, o al menos una fricción o tensión ontológica entre ambos niveles del ser. Esa tensión ontológica entre la entidad del mundo cotidiano y la nueva presencia extra-cotidiana del ente poético es el atributo político más potente del arte [...] (p.18).

En este sentido, el atributo político del trabajo de Nelda Castillo está en tratar de recuperar una memoria exiliada y olvidada desde el interior de la isla, enfrentándose a las tensiones sociales cotidianas que implican la recuperación de un pasado no solo olvidado, sino también incómodo e indeseado por las instituciones.

A propósito del rol social y del atributo político del actor teatral, Miguel Rubio Zapata (2008), hablando sobre su grupo cultural en Lima, *Yuyachkani*, afirma que:

---

que puede ser una calle, una sala, una casa o cualquier cosa, en un tiempo presente. La poésis representa el momento de la creación, pero Dubatti especifica que: “el término involucra tanto la *acción de crear* –la fabricación– como el *objeto creado* –lo fabricado–. Por eso preferimos traducir poésis como producción: No hay poésis teatral sin cuerpo presente [...]” (p.15). Y la expectación representa, lo que el público espera de la poésis.

La participación del artista en las problemáticas de urgencia de su contexto [...] constituyen situaciones en las cuales se vuelven borrosas las fronteras entre arte y vida, entre actor, performer y ciudadano, entre ficción y realidad [...] más allá del teatro y más allá de la ficción (Rubio, 2008).

Esta estrecha relación entre el cuerpo del actor y la problemática social, implica la consideración tanto de la historia oficial y nacional, como de la historia del exilio cubano, que trae a la isla todos aquellos *cuerpos* exiliados: novelistas, textos e identidades; para ofrecer una dinámica que reincorpore al país, todo lo olvidado.

La elección de *Pájaros de la playa*, se debió a que esta representa la esencia de lo que *es* el teatro para su directora. El estudio y el uso de los cuerpos, la representación del malestar, de la enfermedad y la marginalidad, constituyen en esta obra el significado que Castillo le da al cuerpo en escena. Los cuerpos de los actores reflejan la expresión del deseo, de la soledad y de la enfermedad del ser humano, como parte de un cuerpo más totalizador: el cuerpo de la nación, que habla de los que están y de los que son parte de ese cuerpo, sin estar presentes en él. En palabras de la autora:

Quisiera aclarar que para nosotros «lo cubano» es la materia por excelencia, es nuestro pie forzado; por eso hemos ido una y otra vez con Sarduy. [...] Rescato la dramaturgia del exilio porque con ello reconquisto valores de la cubanidad [...] cómo definir al ser cubano que es también muy cambiante. Determinado por el entra y sale de este país [...] Es como rescatar un mérito oculto de lo cubano; o sea, lo que no se ve de lo cubano (Pérez, 2008, p. 38).

La recuperación de la literatura del exilio, encuentra en el cuerpo de los actores las posibilidades para (re)existir en la memoria de la sociedad cubana, rescatando lo que *no se ve* de lo cubano. Mary Douglas (2005), expone:

[T]he human body is always treated as an image of society [...] The relation of head to feet, of brain and sexual organs, of mouth and anus are commonly treated so that they can express the relevant patterns of hierarchy. Consequently I now advance the hypothesis that *bodily control* is an expression of *social control* [...]. (p. 79).

Pero si el cuerpo representa la imagen de la sociedad y la tensión entre cuerpo humano y cuerpo social: “allows the elaboration of meanings”



(Douglas, 2005); el cuerpo enfermo es entendido como una distorsión, como el aspecto grotesco de la sociedad. Como Lennard J. Davis (2005) lo define: “Disability, [...] is a disruption in the visual, auditory, or perceptual field as it relates to the power of the gaze. As such, the disruption, the rebellion of the visual, must be regulated, rationalized, contained” (p. 168). Considerando esto, es fácil entender lo arduo que es llevar a la escena al cuerpo enfermo, y lo difícil que es entrar en comunicación con el público, en esta lógica de aceptación del trastorno y de interrupción que la obra propone.<sup>5</sup>

*Pájaros de la playa* se desarrolla bajo las interrupciones y los trastornos provocados por el Sida –la enfermedad del siglo–, que mató a Reinaldo Arenas y a Severo Sarduy. Emblema de la marginación contemporánea, los cuerpos de *Pájaros de la playa*, crean un diálogo de distorsión con el público, donde la alteración es la única normalidad posible, y donde lo que Deleuze llama el cuerpo sin órganos, se convierte en lo que Žižek define como órganos sin cuerpo<sup>6</sup>.

Según Nelda Castillo, el Sida ha sido la clave de lectura para investigar el malestar social y la parte oscura de la memoria, que por mucho tiempo ha sido olvidada por el Estado. Así, empezando por el dolor, es posible llegar a provocar el deseo de recuperación de una memoria dolorosa. Además, si Magali Muguercia (2002) define al cuerpo cubano después de la revolución, como un cuerpo socialista, fabricado por mayorías que tragan la subjetividad, cancelando y (re)construyendo la historia y la memoria, y por ende la individualidad oficial; Nelda Castillo ve y trae a escena un

<sup>5</sup> En el caso cubano, las dificultades de representar y traer a escena el cuerpo enfermo, ofrecen una respuesta del pueblo, a lo que se ha vivido en la isla y a la forma en que se ha tratado a los enfermos. No debemos olvidar la dificultad que el gobierno tuvo para tratar al cuerpo enfermo. Me refiero en particular a los enfermos de Sida, que desde los años ochenta son “acogidos” en los sanatorios a las afueras de la ciudad, para el control de la enfermedad. Estos sanatorios eran verdaderos guetos para aislar a los enfermos de la población, en pocas palabras, una cuarentena obligatoria. Desde 1993 la cuarentena forzosa terminó oficialmente, pero abundan los testimonios de infectados que fueron presionados para ir a los sanatorios. Para más información también leer: Roch, L. (1995) *El Sida en Cuba*. La Habana: Universidad de La Habana.

<sup>6</sup> Deleuze, habla de cuerpo sin órganos para referirse a cuerpos periféricos que viven en los márgenes sociales, y que no son captados y englobados en las reglas de la sociedad. Del otro lado, Slavoj Žižek habla de los órganos sin cuerpos, como la esencia del ser periférico. En esta óptica, el cuerpo sin órganos representa el deseo, pero según Žižek “is a smooth desire rather than a striated one”. En este sentido, considero el cuerpo sin órganos como el deseo potencial, y a los órganos sin cuerpos como la esencia, lo que el cuerpo puede expresar y traer al escenario. Ver: Jason, D. (2006). Re-membering the Body without Organs. *Journal of the Theoretical Humanities*, 11(2).

cuerpo socialista fragmentado, cuando siente la necesidad de reinscribir su *cubanía*. De tal manera, el cuerpo es la metáfora de una protesta simbólica a lo largo de las décadas, y *Pájaros de la playa* lleva esa metáfora a la escena por medio del cuerpo enfermo.

Por consiguiente, el Sida se transforma en el sujeto metafórico de una memoria dolorosa. Los actores en escena no representan una persona con Sida, sino que son el Sida. Ellos no sufren, porque ellos son el sufrimiento. El cuerpo material se desmaterializa, y le atribuye nuevos significados al cuerpo social. Como lo argumenta Dubatti (2008):

De esta manera podemos advertir en la tensión entre realidad cotidiana y ente poético al menos tres conceptos corporales: el cuerpo natural-social o cuerpo del actor en tanto persona, en su dimensión biológica y social; el cuerpo poético o absorción y transformación del cuerpo natural-social como materia de la nueva forma [...] del ente poético; el cuerpo afectado o en estado o consideración del cuerpo natural-social afectado, impregnado, modificado por el trabajo y la generación del cuerpo poético. El cuerpo territorial del actor se desterritorializa en un nuevo cuerpo poético, se somete a procesos de des-individuación para convertirse en materia de la poéesis [...] De esta manera la poéesis ofrece a la observación del espectador a la vez el cuerpo natural-social del actor en la encrucijada cronotópica territorial, el trabajo corporal que instala generación de poéesis y el cuerpo poético que absorbe y transforma el cuerpo natural-social del actor y la estructura temporal-espacial cotidiana en la materia-forma del ente poético (p. 17).

El Sida entra al sector desterritorializado, creando la desterritorialización desde el territorio (la isla), y produciendo la sensación de pérdida de control y la formación de un cuerpo invisible, incapaz de articular un lenguaje –señal de civilización y bienestar–. Así que en el escenario, los enfermos no pronuncian palabras reconocibles, sino simples sonidos y chillidos, que provocan una reacción auditiva incómoda y desagradable.

Elaine Scarry (2005) afirma: “Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being before language is learned” (p. 324). Por lo tanto, los efectos provocados desplazan las reacciones que normalmente la sociedad tiene frente a la

enfermedad. Los enfermos de Sida pasan de ser vulnerables, a estar en una posición de control. El desconcierto del público es provocado por el intercambio de los roles público/actores, que normalmente ubica al espectador en una posición de control, desde su platea invisible.

Es así como el público se convierte en un personaje, en una construcción social que se deconstruye. A medida que va observando la obra teatral, va perdiendo su identidad, y entiende que el estar en una posición privilegiada de observador, no garantiza su invulnerabilidad. En consecuencia, su primera reacción es de rechazo y de resistencia, por sentirse incluido en tan dolorosa reconstrucción. Además, como Douglas Crimp (2005) evidencia en su artículo "Portraits of People with AIDS": "A standard media device for constructing AIDS as a morality tale uses before-and-after images of people with AIDS" (p. 206). Esta moral ha representado un obstáculo para aceptar en el escenario a la enfermedad como una expresión del ser, y no como a una distorsión de este.

Los actores de *Pájaros de la playa* tienen un vestuario minimalista; están prácticamente desnudos, y la única vestimenta de la que disponen es una bolsa de plástico gigante que los envuelve, con las cuales provocan sonidos muy fuertes y desagradables en la mayor parte de la actuación. Este aspecto minimalista, respeta esa esencia neobarroca de la novela en la que se inspiró. Como lo afirma Guillermina de Ferrari (2002) en su análisis de la novela de Sarduy: "Si la medicina moderna, y por lo tanto lo que esta considera enfermedad, es un sistema orientado a dar inteligibilidad al cuerpo, *Pájaros de la playa*, como obra posmoderna, ataca directamente ese código de legibilidad" (p. 229).

En la novela *Pájaros de la playa*, los cuerpos se utilizan como un agente liberador, que consideran como punto de su fuerza la vulnerabilidad; lo mismo ocurre en *Pájaros de la playa*, la obra teatral. Los cuerpos que aparecen tanto en la novela como en la obra teatral, son cuerpos fragmentados, sin que esta fragmentación de lugar a una limitación física; puesto que representa una de las múltiples y posibles identidades del ser. El Sida plasma cuerpos desmembrados que no solo resultan imperfectos, sino que a la vez son cuerpos abiertos que ofrecen una legibilidad alternativa por donde pueden transitar las emociones.

En ambas obras, la muerte es una presencia que se queda en un nivel invisible, al no concluir su círculo. No obstante, la posibilidad de la muerte

es una presencia constante, sobre todo en el cuerpo enfermo. La muerte es considerada como una continuación de la vida, un cambio, una transformación que conduce a un estado diferente; y la enfermedad, representa la esencia de la máxima expresión de su corporalidad.

El final de la obra le deja al público diversas posibilidades de interpretación. Los actores se quedan en el escenario, siguen desnudos, pero abandonan sus “áureas de plástico” y muestran sus cabellos. Este final abierto puede constituir una señal de esperanza (¿cuál tipo de esperanza?), como también desmitificar el significado social de la muerte. Según Hossiri Godo-Solo (2004), “los hijos de la Utopía” son aquellos que tienen como última esperanza cambiar algo en el régimen social. Nelda Castillo como “hija de la utopía”, tal vez no pretende traicionar a su memoria, esa misma memoria que trata de recuperar a través de su trabajo, y que también es señal de su esperanza.

El estudio del cuerpo que la compañía “El ciervo encantado” realiza, y la manera de escenificar *Pájaros de la playa*, representa un espacio para comentar el poder y la memoria histórica. La reintroducción de los escritores exiliados, reconstruye la parte invisible y oscura de la historia, y encarna una nueva perspectiva sobre la contemporaneidad, a través de la expresión del cuerpo marginal como una senda de legibilidad para el presente.

La (re)lectura que lleva a Nelda Castillo y a su compañía, a la escritura de la obra teatral *Pájaros de la playa*, proviene de la lectura de varios textos que pertenecen al exilio. Este puente de (in)visibilidades se constituye no solo por la obra homónima de Severo Sarduy, sino también por la lectura de obras como la de Reinaldo Arenas: *Leprosorio* (trilogía poética) y *Antes que Anochezca*.

Además, una segunda y más profunda investigación literaria, condujo a otra bibliografía más amplia, que incluye ensayos, textos críticos, y a otros escritores no cubanos. Obras como *El Estampido de la Vacuidad, Escrito sobre un cuerpo, Poesía bajo programa, El travestismo como transculturación en tres novelas* y *Maitreya* de Severo Sarduy; *Un testigo perenne y delatado* de Virgilio Piñera; *Subida al Monte Carmelo* de Jorge Luis Borges; *Los Inmortales* de Miguel de Unamuno; *Del Sentimiento trágico de la vida de los hombres y los pueblos* de Peter Handke; *Ensayo sobre el cansancio* de Alan West; *Para una arqueología de Pájaros de la Playa* de

Francisco Javier H., y finalmente *Dioses en el desempleo* de Joseph M. Villagrasa; constituyen el esqueleto y el alma que ayuda a reflexionar y a construir esos puentes (in)visibles que son esenciales en la obra teatral de *Pájaros de la playa*, para recuperar lo perdido desde nuevas perspectivas contemporáneas, por medio de la expresión del cuerpo marginal como una senda de legibilidad, desde el presente. Como lo expresó la directora cubana:

Nosotros comenzamos eligiendo un material que puede ser lo mismo, un ensayo, un poema, una noticia [...] No trabajamos solamente con un texto, sino que utilizamos diferentes fuentes; que a su vez empleamos de distintos modos, digamos, como motivo para la estructura de la puesta en escena. Este es el caso de *Pájaros de la playa* cuya estructura está inspirada en la novela homónima de Severo Sarduy; pero para este proceso también estudiamos *La enfermedad como camino* de los autores Thorwald Dethle y Rüdiger Dahlke, que analiza la relación entre las enfermedades físicas y morales; además de *Leprosorio* de Reinaldo Arenas. Se emprende una pesquisa con el actor, que en el caso de *Pájaros...* guardó relación con la memoria de las enfermedades de cada uno de ellos, de sus miserias, de sus limitaciones; [...] O sea, ahí hay una introspección, una confesión, porque hay que partir de sí, de lo que descubras de ti. [...] No nos interesaba hacer la novela *Pájaros de la playa*; y hubo gente que cuando vio la obra se decepcionó, pero nosotros trabajamos lo que nos cautivaba de la novela. [...] en la misión de traer al autor, hacer posible su deseo de retornar a la isla y ser enterrado [...] y hablar desenfadadamente con su público perdonándoles su olvido. En cuanto a *Pájaros...*, me interesaba el ser isla, el ser isleño que no tiene raíces [...] entonces tenemos que saber toda la condición psicofísica del ser que habita la Isla, cómo se manifiesta (Pérez, 2008, p. 35).

Nelda Castillo no readapta la novela de Severo Sarduy para obtener como resultado una perfecta reproducción de una trama, sino que crea la novela desde otra perspectiva, y la escribe sobre el cuerpo de sus actores. Así, el cuerpo se convierte en una página en blanco que expresa sus sentimientos, encarnando las memorias olvidadas; el lector de la novela se transforma en el espectador de la platea; la palabra escrita representa un lenguaje ininteligible, traducido por los movimientos de los cuerpos en escena; y el mensaje llega al lector a través de las emociones que solo el cuerpo –el

espacio incluido/tragado por la obra—, puede comunicar en sus geografías, de la distancia sin razón.

## Bibliografía

- Arenas, R. (1990). *Leprosorio: (trilogía poética)*. Madrid: Editorial Betania.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Barber, S. (2005). *The screaming body. Antonin Artaud: film projects, drawings and sound recordings*. London: Creation Books.
- Cohn, J. (2006). *Anarchism and the crisis of representation*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- Cortés, E., y Barrea-Marlys, M. (2003). *Encyclopedia of Latin American theatre*. Greenwood: Publishing Group.
- Crimp, D. (2005). Portraits of People with AIDS. En Fraser, M., y Greco, M. (Eds.) *The body a reader*. Routledge Student Readers.
- De Ferrari, G. (2002). *Enfermedad, Cuerpo y utopía en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier y en Pájaros de la playa de Severo Sarduy*. Wisconsin: University of Madison.
- Demers, J. (2006). Re-memembering the Body without Organs. *Journal of the Theoretical Humanities*, 11(2), 153-168.
- Douglas, M. (2005). Two bodies. En Fraser, M., y Greco, M. (Eds.) *The body a reader*. Routledge Student Readers.
- Dubatti, J. (2008, enero-marzo). Filosofía del teatro, teatro comparado, cartografía teatral, *Tablas*, LXXXVIII, 5-32.
- Leal, R. (1975). *La selva oscura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Muguercia, M. (2002). The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties. *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture*.
- Penot-Lacassagne, O. (2005). *Artaud et les avant-gardes théâtrales*. Paris: Lettres modernes Minard.
- Pérez, A. (2008). Nelda Castillo: composiciones del cuerpo para el alma, *Tablas* vol. LXXXVIII, 33-40.
- Piñera, V. (1990). *Teatro inconcluso*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Rodríguez, L. (1995). *El Sida en Cuba*. La Habana: Universidad de La Habana.
- Rubio, M. (2008). *El Cuerpo Ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.

- Sarachaga, I. (1990). *Teatro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1980). *De donde son los cantantes*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Scarry, E. (2005). The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World. En Fraser, M., y Greco, M. (Eds.), *The body a reader*. Routledge Student Readers.
- Valiño, O. (2008). La revista cubana de artes escénicas. *Tablas, LXXXVIII*, 4.
- Wolford, L. (1996). *Grotowski's objective drama research*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.
- Wolford, L. y Schechner, R. (Eds.) (1997). *The Grotowski sourcebook*, London; New York: Routledge.